





ISSN 0719-3092

Rev. nuestrAmérica, 2024, n.º 24, publicación continua, e12696732
Publicado en HTML, PDF y XML. Para citar utilice este enlace persistente https://nuestramerica.cl/ref:e12696732
Depositado en Zenodo: https://doi.org/10.5281/zenodo.12696732
Derechos de autor 2024: Alan Quezada Figueroa
Derechos de publicación: Alan Quezada Figueroa
Permisos de publicación no-exclusivos: Ediciones nuestrAmérica desde Abajo
Licencia: CC BY NC SA 4.0
Recibido: 9 de marzo de 2024
Aceptado: 15 de julio de 2024
Publicado: 20 de julio de 2024

Hacia una estética del arte Sur-realista

Rumo a uma estética da arte Sul-realista

Towards an aesthetics of South-realist art

Alan Quezada Figueroa
Doctor en filosofía
Escuela Nacional de Danza Folklórica-Instituto nacional de Bellas Artes y Literatura
Ciudad de México, México
filosofialan@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2764-9785

Resumen: Como parte del sistema filosófico desarrollado por Enrique Dussel, sus ideas estéticas pueden encontrarse vertidas a lo largo de sus reflexiones, a pesar de no estarlo siempre de manera explícita; en la última etapa de su pensamiento, el maestro desarrolló las hipótesis para una Estética de la liberación, de la que surge la presente propuesta, como un análisis que busca pensar en el arte del Sur global, desde sus propias necesidades, ante el embate de una estética del arte eurocéntrica.

Palabras clave: estética, sensibilidad, arte, Sur, sur-realismo.

Resumo: Como parte do sistema filosófico desenvolvido por Enrique Dussel, suas ideias estéticas podem ser encontradas ao longo de suas reflexões, embora nem sempre de forma explícita; na última fase de seu pensamento, o mestre desenvolveu as hipóteses para uma Estética da libertação, da qual surge a presente proposta, como uma análise que busca pensar na arte do Sul global, a partir de suas próprias necessidades, diante do impacto de uma estética eurocêntrica de arte.

Palavras-chave: estética, sensibilidade, arte, Sul, sul-realismo.

Abstract: As part of the philosophical system developed by Enrique Dussel, his aesthetic ideas can be found scattered throughout his reflections, albeit not always explicitly stated. In the latter stage of his thought, the scholar developed hypotheses for an Aesthetics of Liberation, from which emerges the current proposal—an analysis aimed at contemplating art from the Global South based on its own needs, in response to the dominance of a Eurocentric art aesthetic.

Keywords: aesthetics, sensibility, art, South, south-realism.

Para pensar en una estética del arte *sur-realista* es preciso remitirnos a algunas propuestas teóricas, relativas a las artes, que hacen manifiesta la necesidad del pensamiento y el arte latinoamericanos, de desarrollar un lenguaje nuevo que permitiría presentar ideas auténticas y que no se confundieran con las viejas estrategias e intentos de transformación malogrados que, al surgir desde la lógica colonialista, no conseguirían más que cambios aparentes, pero en el fondo inscritos en el mismo sendero neocolonial[1]. Las promesas revolucionarias patrocinadas por dicho aparato colonialista nos han resultado bastante caras. Este nuevo lenguaje permitiría la generación de un arte revolucionario, política y poéticamente[2], para germinar en ideas que transformen a las conciencias, con la intención de salir de la dominación de la maquinaria cultural.

Se busca entonces el camino hacia la *praxis* «*la política como una forma de poesía* [...] *la poesía es una praxis revolucionaria* [...] *la revolución es una estética*» (Rocha, en Avellar 2002, 152). Para él la clave de la transformación se encuentra en el cine, por ello pensaba este nuevo lenguaje como un *Neosurrealismo*; la expresión que Glauber Rocha soñó para la América Latina es el neo-sur-realismo: neosurrealismo del Sur. Siguiendo al brasileño es que pienso en la necesidad de una readaptación del concepto a un mero *sur-realismo*, en función de que el prefijo «neo», daría por sentado un antecedente que presumiblemente se ha superado, no obstante la expresión del arte sur-realista se sigue construyendo desde hace poco más de cinco décadas en torno a los movimientos de liberación gestados en el llamado entonces Tercer mundo.

Esta propuesta busca una posible salida de los cánones hegemónicos de la expresión artística, más allá de aquellos que no ofrecen grandes posibilidades críticas. Del mismo modo se busca que las imágenes exijan al espectador y a la espectadora, un ejercicio de reflexión, porque no es exactamente *digestivo*[3], aunque sí debe ofrecer un código mínimo de comprensión.

Sur-realismo no refiere a que el arte se convierta en una simple mímesis de la realidad, de lo contrario la reproducción de la realidad haría nulas las cualidades poiéticas en cuanto a la creación, en este caso el realismo no es necesariamente en cuanto a la forma, sino como parte del *lugar de enunciación* que surge con la *poiesis*, o bien, desde la creación de una obra, lo que le posibilita un contenido asentado en su realidad y crítico ante esta misma, «*Esta actitud crítica de intentar tener el mayor grado posible de reflexibilidad sobre el "lugar" desde donde se enuncia el discurso (el locus enuntiationis) deberá mantenerse como posición permanente*» (Dussel 2007, 15). Las narrativas que pretenden mostrar una realidad obscena, es decir, tal como si intentaran reproducir la realidad, se quedarán en la parcialidad significante; en las palabras preliminares de

---

[1] Las obras de arte de la época en América Latina no pueden ser contenidas en una afirmación simple, por eso más adelante se ofrecerán algunos ejemplos que funcionen como el reverso de aquélla, sin embargo, se puede decir que la búsqueda de la expresión propia de dicha época, devino en cierto exotismo que se alejaba de una actitud liberadora o emancipadora y por lo contrario, se asumía —como todavía sucede al día de hoy— como una correspondencia con el imaginario extranjero del artesano salvaje que sólo podría insertarse en el mundo del arte, mediante su adscripción a dicho imaginario. Es así que incluso los espíritus más revolucionarios, llegaron a caer en la trampa de un arte auténtico, que en realidad era complaciente con un sistema excluyente: el de las Bellas Artes —europeas, por añadidura—, lo que podría leerse como el tránsito del colonialismo a un neocolonialismo.

[2] Es decir, en la forma más libre posible de crear, superando los estereotipos de las vanguardias y las técnicas regidas por el eje moderno europeo, sin por ello renunciar a su escuela, siempre y cuando se generaran las características creativas propias.

[3] Expresión de Glauber Rocha, que designa un cine —o un arte en general— que no ofrece ninguna complejidad para su público y por lo tanto tiene como fin mantenerlo pasivo, en tanto simple espectador/a, es decir, no lo invita a la participación.

su obra *Los muros de agua*, José Revueltas menciona el concepto de *realidad literaria* o bien, *realidad imaginada*:

> [...] la realidad siempre resulta un poco más fantástica que la literatura, como ya lo afirmaba Dostoievsky. Éste será siempre el problema para el escritor: la realidad literalmente tomada no siempre es verosímil, o peor, casi nunca es verosímil. Nos burla, nos "hace *desatinar*" (como tan maravillosamente lo dice el pueblo en este vocablo de precisión prodigiosa), hace que perdamos el tino, porque no se ajusta a las reglas; es el escritor quien debe ponerlas. (Revueltas 2014, 9)

Es así que pensar y sentir la realidad por medio del arte, no se trata de un ejercicio periodístico documental, al contrario, exige del artista un esfuerzo mayor, en cuanto a la forma de expresar la vida, sin caer en el relato diario. Lo más terrible a veces está más a la mano, puede ser cotidiano —como el hambre— y en tanto que está presente se vuelve más incomunicable de manera simple, es por ello por lo que quien lo representa debe poner las reglas, no para salir de la realidad, sino para ofrecer esta evidencia de lo que se ha invisibilizado, por eso es que se acentúa la violencia que, incluso, es menos terrible que el padecimiento del hambre en el cuerpo[4].

La insolencia, el anticonformismo, la violencia y la rebeldía, serán las materias primas de una mirada libre que busca hacer un arte de interpelación, de no ser así, el autor sólo repetirá sistemas, técnicas y coreografías que funcionarán como medios para la permanencia y el desarrollo de la *moral burguesa*, se trata solamente de funcionarios disciplinados del sistema que sólo cambian personajes y escenarios en cada producción, «*El autor es el mayor responsable de la verdad*: *su estética es una ética, su mise en scéne es una política*» (Rocha, en Avellar 2002, 152). Se busca entonces una estética que privilegie la política y la ética, no como un *deber ser*, sino como un recurso de emancipación del sujeto, que tenga la posibilidad de generar sus propias condiciones de vida, más allá de la legalidad del sistema vigente.

El arte no debe caer en el absurdo de la repetición de modelos ajenos, pero tampoco en el sinsentido de un localismo fragmentario, debe situarse en su contexto, pero poder mirar de manera global. El creador que se sitúa en el mundo subdesarrollado tiene el compromiso revolucionario de la creación en función de la trasformación, debe ser multidimensional e incidir tanto en el arte como en la política, de lo contrario su ejercicio no estaría más que orientado a las dinámicas tradicionales de la expresión colonial, que ejercen influencia en la formulación de un gusto desenraizado, que distancia culturalmente de la emancipación y condena, no sólo al artista, sino a su audiencia, a la subsunción obediencial de contemplación.

La sentencia de Frantz Fanon ha resonado con fuerza desde la segunda mitad del siglo pasado hasta nuestros días: «*Todo espectador es un cobarde o un traidor*» (Fanon 2007, 182), la expresión artística que resuena desde el Sur, se inscribe en el sendero que la brújula del autor de *Los condenados de la tierra* nos legó a través de sus ideas, ya que ésta es la misma que poseen los

[4] Un objeto estético que tenga como finalidad interpelar a quien lo contempla, tendría la posibilidad de acercarlo a las sensaciones que, según sea el caso, se experimentan. En este caso, tratándose de una estética del padecimiento que busca sensibilizar al sujeto mediante vías poco sutiles y poco ortodoxas, se espera cierta estridencia e incomodidad ante la expresión grotesca, triste o dolorosa de la muerte, que va más allá de la ligereza de cualquier pieza de arte que se inscriba bajo el régimen del desinterés relativo al padecimiento del *otro*, ya que además de ser sordo ante el lamento de éste, no busca interpelar a nadie, sino su reconocimiento dentro de los valores institucionales correspondientes.

creadores de un arte en clave decolonial, que tiene al espectador/a como la pieza más importante de sus poética, pues en él es que se inscribe el desarrollo último de la obra, «*Habrá que considerar esos momentos políticos, económicos y culturales de liberación como término de un proceso también filosófico, y nacimiento de una filosofía que, junto a la praxis, justifica esa edad emancipatoria del colonialismo*» (Dussel 2015, 91).

Octavio Getino y Fernando Solanas[5] en función de construir un nuevo modelo cinematográfico, tenían en la mira un *cine-acto* que desempeñaría una función más allá que la de su proyección. El proyecto fue llamado Tercer cine, sus creadores: el Grupo Cine Liberación, quienes veían en la proyección de una película, un acto político revolucionario, en aras de la discusión y del diálogo.

El pueblo neocolonizado no es más que espectador de su propia miseria y devastación, no es dueño de la tierra que pisa, pero tampoco de sus ideas. Mientras el pueblo siga aceptando su situación como neocolonizado, entonces difícilmente trascenderá esa situación que le niega la vida, para el sistema es por ello importante mantener la educación y los medios bajo su resguardo colonial. La sensibilidad subsumida al imperativo colonial del gusto promueve ideales de belleza lejanos culturalmente y que al funcionar como un *deber ser*, atentan incluso contra la vida; es cuando la sensibilidad se libera, que el sentido de la belleza cobra su dimensión justa,

> Dicho sentido está constituido por la posición fenomenológica del sujeto ante el objeto que es interpretado como *disponible* para la vida, lo que causa en el sujeto una admiración entusiasta, una alegría por el hecho de seguir viviendo, un descubrimiento de una mediación que puede ser empuñada para lograr el fin de la vida. (Dussel 2020, 144)

El gusto colonizado —el supuesto *buen gusto*— es un canal de control de las conciencias porque castra de su creatividad al sujeto y lo aleja de cualquier consideración política. El arte como abstracción y como revolución —dentro de la institución que lo valida—, son elementos estériles. La idea de que la belleza en sí es revolucionaria caricaturiza la idea misma de revolución, de tal modo que todo autor puede considerar cumplida su cuota revolucionaria a partir de cualquier expresión.

Pero el asunto no es producir una resistencia débil porque ésa es consumida por el sistema y presentada como parte de la crítica que éste mismo permite, al contrario, sus valores revolucionarios deben estar fuertemente cimentados:

> Insertar la obra como hecho original en el proceso de liberación, ponerla antes que en función del arte en función de la vida misma, disolver la estética en la vida social, éstas y no otras son a nuestro parecer las fuentes a partir de las cuales como diría Fanon, habrá de ser posible la descolonización, es decir, la cultura, el cine, la belleza, al menos, lo que más nos importa, nuestra cultura, nuestro cine y nuestro sentido de belleza. (Getino-Solanas en AAVV 1988, 38)

[5] Cineastas argentinos y desarrolladores del movimiento del movimiento *Cine liberación.*

El arte neocolonial domina por medio del *esteticidio*[6], piensa Dussel, el dominado es sometido así a ser bárbaro, salvaje y feo. Sus costumbres son feas y sus formas también lo son. Una de las formas más eficaces de dominar a un pueblo, es borrando su memoria y dirigiendo su sensibilidad hacia los deseos que contribuyen a los medios que requiere el dominador para seguir fortaleciéndose. Quiere decir que la colonialidad también se va introduciendo internamente mediante los miembros de una comunidad, cual un virus que se introduce para transformar sus deseos y sus necesidades en función de las del opresor, tal como lo muestra Jorge Sanjinés en su película *Lloksy Kaymanta* (1977), en la que los miembros de un grupo aymara comienzan a conflictuarse internamente y no hacen más la *minga*[7], pues la seducción del progreso ha logrado que algunos renuncien a su espíritu de trabajo colectivo y como espacio de convivencia, es más seductor trabajar en la mina e introducirse al mundo de la oferta, la demanda, y del egoísmo.

Es necesaria una estética obediencial, como lo expresaría Dussel, que se ponga al servicio del pueblo oprimido y se desarrolle en torno a su propia construcción. Al respecto piensa el filósofo «*La modernidad arrebató a los pueblos coloniales la capacidad de su auto-expresión, y en la colonialidad estética se ocultó lo propio de cada una de ellas y se exaltó una estética pretendidamente mundial, occidental y eurocéntrica*» (Dussel 2020, 167).

Si la cultura popular es la oposición a la cultura imperial, quiere decir que ha resistido los embates de la masificación que se siguen del secuestro de la sensibilización por medio de la simplificación del gusto. Es importante mencionar las que aquí llamaré «falacias de la estética moderna»: se trata del buen gusto, la alta cultura, el genio creador y las Bellas Artes. Conceptos todos, basados en una construcción elitista que dictamina quién puede crear y quién debe renunciar a este tipo de labor, el buen gusto es limitado y sólo alcanzó a cobijar a unos cuantos, estas élites que gozan de una sensibilidad privilegiada son quienes conforman los conjuntos de la *alta cultura*, quienes bien pueden distinguir entre las bellas artes y las artes menores, o las que ni siquiera logran ese estatus, como las artesanías subvaloradas surgidas de la expresión del cuarto mundo, es decir, del mundo indígena.

No obstante, el exceso de descaro de dichas falacias, los círculos académicos y los circuitos artísticos aún las consideran como verdades canónicas de la expresión sensible, así como la concepción de la inutilidad del arte logró que este tipo de expresiones no se tradujeran en medios de liberación o de afirmación de los pueblos oprimidos «Debemos ahora distinguir teóricamente el momento estético del meramente productivo; pero, acto seguido, debemos reintegrar el momento estético en el mundo productivo como obra de arte, o como todo útil, instrumento o mercancía estéticamente creado» (Dussel 2020, 151). Aceptar aquellos cánones, sería como aceptar que la capacidad creativa y la capacidad sensible sólo pueden ser desarrolladas por algunas autoridades en la materia que pueden reconocer sin más la belleza, dictaminando lo que puede entrar y no puede entrar, respecto de la expresión artística, lo que, bajo el amparo del purismo del arte, alejó la posibilidad de los discursos revolucionarios de una artística para la vida.

---

[6] Esta expresión surge a partir de la usada por Boaventura de Sousa Santos: «epistemicidio», adaptándola al contexto de esta reflexión estética, ya que se puede entender un rendimiento que se extiende hacia diferentes rubros.

[7] Se trata de un trabajo comunitario que es a la vez una convivencia entre la comunidad, para conseguir un bienestar común. Es cercano a un acto ritual, festivo y laboral, de manera que se vuelve complejo y tiene en sí una naturaleza sensible de crear y compartir, en el *nosotros* comunitario.

De este modo, no disfrutar de una pieza de arte contemporáneo que es ajena a los propios parámetros de gusto, condena al sujeto a permanecer en la oscuridad del *mal gusto*, sin posibilidad alguna de participar de las grandes obras maestras, lo que quiebra su espíritu sensible en una suerte de aceptación de su bajo estatus cultural, como si existiese un dictado de la sensibilidad que marcara el compás de lo que ha de agradar o no.

Es por ello que aquí me refiero a un sur-realismo como expresión propia del Sur, es decir, como parámetro poético y sensible que busca atender a las necesidades de la descolonización y no a un surrealismo que, siguiendo a Benjamin (2014), se trata de buscar sumar a la revolución las fuerzas de la embriaguez; sin embargo, desde el hambre y la colonización, como nuestros lugares de enunciación, la ensoñación del surrealismo no nos permite desarrollar con toda la potencia radical del acto de descolonización, ya que adoptarlo como expresión liberadora sin más, sería volver a caer en la expresión meramente extranjera como estandarte de liberación, una fórmula que por demás hemos visto fracasar.

El potencial del arte, que ha sido domesticado, se ha reducido a su estandarización espeto del estilo, así como una idea básica del supuesto buen gusto que debería primar en torno a cualquier obra, de tal modo que el consumidor o la consumidora son sólo unos pasivos y pasivas espectadores y no se le incentiva su capacidad como colaborador en la narrativa, sólo puede escuchar y observar, contemplar ese objeto para el que fue hecho como consumidor y no al revés[8].

Pero en el estadio sur-realista del arte no hay espacio para la pasividad o para la inocencia, el intelectual debe ir más lejos y ejecutar actos de liberación, conjugar sus acciones con las de los obreros que van a la huelga, con la de los estudiantes que se ponen en marcha para manifestarse arriesgando su educación, la de los militantes que son torturados y no delatan a sus compañeros. Por eso es preciso pasar a una expresión comprometida con la verdad, dejando en segundo plano el tema de los recursos que si bien son necesarios, lo es más la liberación de los sujetos alienados y sometidos, la superación de la *anestésica*[9] neocolonial. Este arte sabe que la batalla contra el arte institucionalizado está perdida de antemano, no trata de competir contra él, sino de servir en el proceso global de liberación.

El ejemplo del cine-acto nos mostró que cada proyección produjo un espacio liberado, un territorio descolonizado. Éste es un acto político en el que el pueblo puede oír y hablar, «*Estoy convencido de que la función del artista, del creador, del que descubre, es la de abrir nuevas perspectivas a la vida, a la relación que tenemos con la vida, con todo lo creativo*» (Solanas 1989, 229). La película pasa así a segundo plano, ya no es lo más importante porque se está desarrollando el diálogo, de no producirse dicho diálogo se puede pensar que la mera proyección no tiene sentido, ya que el acto no se está llevando a cabo y la liberación del mero espectador/a no está ocurriendo.

El público se convirtió en actor desde el momento de tomar la decisión de asistir a una proyección que implicó la transgresión de las leyes e incluso un posible destino trágico, al arriesgar su propia vida. El espacio liberado posterior a la película albergaba debates, actuaciones, lecturas de

[8] Bajo la lógica del mercado, se crean ahora públicos que se adecuen a las obras y no obras para diversos públicos.
[9] Me refiero a una insensibilización que los *media* han desarrollado a través de la súper-exposición al espectáculo, al gran formato y al exceso, para ser percibido.

poemas, música, vino y mates compartidos. Ahí se entendió que lo más valioso es el compañero participante que se volvía cómplice en esta convocatoria. También se reconoce como valioso el espacio libre que permitía la exposición de las inquietudes y las discusiones de las que el filme era apenas el detonador que encendía la *praxis*.

El arte sur-realista es un arte-acto, una acción inconclusa que busca completarse en su proceso histórico de liberación. El artista que se libera se da cuenta que dentro del sistema no cabe nada, fuera cabe todo porque todo está por hacerse

> Somos conscientes que con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria, pero tampoco la liberan ni una huelga ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de éstos o la obra cinematográfica militante, son formas de acción dentro de la batalla que actualmente se libra. La efectividad de uno u otro no puede ser calificada apriorísticamente, sino a través de su propia praxis. Será el desarrollo cuali y cuantitativo de unos y otros, lo que contribuirá en mayor o menor grado a la concreción de una cultura y un cine totalmente descolonizados y originales. Al límite diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable acto político, del mismo modo que un acto político, puede ser la más bella obra artística: *contribuyendo a la liberación total del hombre*. (Getino-Solanas en AAVV 1988, 62)

El arte sur-realista busca representar la lucha antimperialista de los pueblos del Tercer mundo y parte de una poética que se construye desde el reconocimiento de la propia cultura, en una función de destrucción-construcción. Surge del mismo pueblo y busca trascender la figura del espectador/a para convertirse en *espect-actor* (Boal 2002); los mecanismos de difusión y exhibición surgen de éste mismo, no es un arte de contemplación, sino un arte de acción, así que recupera lo popular que ha perdido el arte institucionalizado.

La acción tiene que ver con la propia vida, no sólo respecto de ponerla en peligro, sino de ofrecerla a los demás como acto revolucionario y transformador, porque sólo mostrándose es como se puede transformar; compartir es la posibilidad de mostrar la propia enajenación. Es importante que también los artistas aporten a la batalla por la descolonización del gusto en favor de la vida, porque como lo menciona el Grupo Cine Liberación: la cultura dominante no es nuestra, sólo la padecemos. «*Ocurre que la difusión de nuestro [arte] en los mercados mundiales, no depende de la validez cultural, técnica o expresiva del mismo, sino de la relación de fuerzas existente entre los diversos espacios socioeconómicos*» (Getino 1990, 204). Es por ello que el arte latinoamericano tendrá más obstáculos para llegar a su público, ya que éste ha sido dominado culturalmente por las producciones imperiales, así que el estilo y los deseos han sido creados por la industria cultural.

Según Benjamin, la miseria se ha convertido en objeto de consumo, es decir, se ha vuelto un objeto de disfrute; podría decirse que el gusto ha quedado restringido a la imposición institucional artística y la atrocidad que encierran las imágenes de la *estética del hambre* y de la violencia, con su *galería de hambrientos*, han perdido su verdadero significado, «*Lo que debemos exigir del fotógrafo es la posibilidad de dar a su placa una leyenda capaz de sustraerla del consumo de moda y conferirle un valor de uso revolucionario*» (Benjamin 2004, 42). Pero la lucha contra la miseria también se ha

transformado en un objeto de consumo, de manera que, señala Benjamin el problema mismo al que he venido aludiendo: cuando el público cae en una relación de espectador/a-consumidor/a, adopta cualquier tipo de expresión sin ningún filtro, es más, ni siquiera se siente facultado para hacer alguna distinción entre lo que le gusta y lo que no le gusta.

A su vez, quien desarrolla este tipo de expresiones ya no es más un creador, sino un servidor, no crea un discurso, sino que colabora en el desarrollo fetichista de una capilla —una sucursal de un discurso ajeno eurocentrado—, y no desarrolla una escuela sino una moda. De nada sirve un arte que crea espectadores, por más que éste tuviera una gran calidad técnica, «*la mejor opinión puede ser inútil si no vuelve útiles a quienes la comparten*» (Benjamin 2004, 49). El/la espectador/a, además de poder opinar lo mismo de cualquier pieza, si se la han ofrecido como una obra suprema, no se presta a cuestionar, sino a contemplar, basado en parámetros que no son suyos, pues se trata de generar recursos propios ante los objetos estéticos y ante la vida.

Ignoramos que todos los días actuamos, todos lo hacemos, sin embargo, no todos transformamos la realidad porque, entre otras cosas, nuestra formación nos ha desvinculado del conocimiento de nuestras capacidades transformadoras. Para Augusto Boal, «*todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos espect-actores*» (2015, 21). Sin embargo, esto no quiere decir que lo hagamos libremente, es decir, como sujetos liberados. Los intelectuales que han sido formados bajo una tradición extranjera tomada como mayor, respecto de un pensamiento propio, situado, no generan recursos que contribuyan a responder a su propia realidad, de la misma manera que los artistas obsesionados con las tradiciones europeas, por mucho adaptarán discursos ya hechos y les harán algunas modificaciones.

De nada sirve actuar ni observar si no es para liberarse o bien como un acto libre, ya que como colonizado, significa un acto de servidumbre, quien observa su propio despojo y no interviene da oportunidad para la depredación. Podría decirse entonces que un arte que no emancipa si no está tampoco emancipado, la obra y su espectador/a sólo están cumpliendo un ciclo deseable en un sistema cerrado que ofrece discursos esperando las mismas respuestas. Si, como lo piensa Boal, el arte lo hacen las clases dominantes, el pueblo no debería quedarse en el papel de espectador/a, «*"Espectador", ¡qué mala palabra! El espectador es menos que un hombre y hay que humanizarlo y restituirle su capacidad de acción en toda su plenitud*» (Boal 2015, 67).

Respecto de la poética de Aristóteles menciona Boal que la acción dramática sustituye a la acción real, mientras que dentro de la poética del dramaturgo alemán, Bertolt Brecht el público ya piensa por sí mismo y no mediante actores, pero el/la espectador/a delega aún en él las acciones. El surrealismo, por otra parte, ya no delega poder en los personajes, ni para que piensen por él o ella, ni para que actúen por él o ella, el/la espectador/a piensa y actúa por sí mismo y esto mismo es un modelo de acción que después puede fortalecer su cotidianidad. Es así como el arte puede no ser revolucionario por sí mismo, pero es un ensayo de la revolución.

Si retomamos la idea inicial de Fanon, se diría que «*todo colonizado es un cobarde o un traidor*», de manera que habría que distinguir a quien goza de los recursos mínimos a sabiendas de estar colonizado y contribuir al mecanismo de la colonización, de quienes desconocen sus posibilidades de liberación, es decir, quienes se hallan alienados por una *anestésica*. A partir de las posibilidades

que se han vislumbrado desde hace medio siglo en algunos movimientos artísticos en América Latina, se plantean las posibilidades de un arte sur-realista que pueda contribuir a una *praxis* revolucionaria para la liberación de los *condenados de la tierra*. Un sur-realismo, como alarido que surge situado desde la exterioridad y que se hace notar críticamente, busca interpelar a los ciegos y a los sordos y en general a quienes han sido despojados de su propia sensibilidad, «*La exterioridad se manifiesta en el sistema como una trascendentalidad que no queda enteramente definida desde y por la totalidad; existe un trabajo sobrante que el sistema no sólo no puede absorber, sino que niega, aliena, reprime*» (Dussel 2011, 209).

Para llegar a un arte sur-realista debe privilegiarse el modelo sensible que va más allá de la estética convencional de las Bellas Artes, como si en este caso estuviésemos indagando en las entrañas de la fealdad: el lamento, el padecimiento y lo no-blanco, entre otras cosas, para despertar a una sensibilidad que teníamos anestesiada, de tal manera que podamos prestarnos a experimentar el mundo más allá de los modelos básicos, entendernos como parte de la diversidad y construir a partir de ésta un *nosotros* que nos haga parte de algo más profundo que lo aparente común.

Sin duda el presente escrito está muy lejos de funcionar como un manifiesto consumado, porque el tema de las artes es demasiado amplio y múltiple, por lo cual decidí indagar en su forma estética, partiendo de manera poco ortodoxa de parámetros cinematográficos[10], como una invitación para pensar, en lo subsecuente, en otro tipo de expresiones que componen el vasto universo de la *poiesis* artística, desde la arquitectura hasta el *grafitti*, pasando por la música y la pintura. De este modo las líneas aquí compartidas son apenas una invitación a pensar, partiendo de la crítica a la propia sensibilidad, las posibilidades de reconocer y crear un arte que dé un giro a los formatos institucionales adecuados a una *Necropolítica* (Mbembe 2006), sostenida por una sensibilidad *necroestética* (Quezada 2016), que sigue reproduciendo el sistema de hambre y enfermedad, para voltear la mirada al Sur diverso y desarrollar la amplitud de posibilidades creativas e incluyentes, que privilegien el mismo *principio material* de las Filosofía de la liberación. Una conciencia que no desarrolla su sensibilidad en lo profundo no puede tener respeto por la *producción, la reproducción y el desarrollo de la vida*.

Referencias

AA. VV. 1988. *Centro y Sudamérica*. Vol. 1 de *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano.* México: UAM-SEP.

Avellar, José Carlos. 2002. *Glauber Rocha*. Madrid: Cátedra.

Benjamin, Walter. 2004. *El autor como productor*. México: Itaca.

Benjamin, Walter. 2009. *Estética y política*. Las Cuarenta: Buenos Aires.

[10] En tanto que no se está haciendo una reconstrucción histórica del arte, decidí plantear el problema desde una de sus aristas más populares y problemáticas, dada su amplitud y su movilidad, entre el arte y la industria y su disputa entre el arte y el no-arte. Se trata de pensar desde nuestro lugar y momento de enunciación y de ahí partir a la crítica de lo que comúnmente entendemos como arte y como bello.

Benjamin, Walter. 2014. *El surrealismo*. Madrid: Casimiro.

Boal, Augusto. 2002. *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*. Alba Editorial: Barcelona.

Boal, Augusto. 2015. *Teatro del oprimido*. Buenos aires: Interzona.

Dussel, Enrique. 2007. *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. Madrid: Trotta.

Dussel, Enrique. 2011. *Filosofía de la liberación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Dussel, Enrique. 2015. *Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad*. México: Akal.

Dussel, Enrique. 2020. *Siete ensayos de Filosofía de la liberación. Hacia una fundamentación del giro decolonial*. Madrid: Trotta.

Fanon, Frantz. 2007. *Los condenados de la tierra*. México: FCE.

Getino, Octavio. 1990. *Cine y dependencia*. Punto Sur: Buenos Aires.

Mbembe, Achille. 2006. *Necropolítica*. España: Melusina.

Quezada, Alan. 2016. *Consideraciones estéticas. Horizontes multidisciplinarios de la sensibilidad*. Editorial Académica Española.

Revueltas, José. 2014. *Los muros de agua*. México: Era.

Solanas, Fernando. 1989. *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura*. Punto Sur: Buenos Aires.

Biodata

Alan Quezada Figueroa: Licenciado en filosofía por la Universidad Autónoma Metropolitana; Maestro en Estudios Visuales por la Universidad Autónoma del Estado de México; Doctor en Filosofía por la Universidad de Guanajuato. Miembro de la Asociación de Filosofía y Liberación. He publicado los libros: *Miradas filosóficas. Estética del cine en México*, *Consideraciones estéticas. Horizontes multidisciplinarios de la sensibilidad* y *El cine rebelde. La descolonialidad latinoamericana a través de sus cinematografías críticas*. Actualmente me desempeño como docente en la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA, como titular. Fui alumno del Dr. Enrique Dussel desde el 2024 y realicé mi servicio social en el proyecto de la realización del libro *El pensamiento filosófico latinoamericano, del caribe y "latino" (1300-2000)*, en el 2009. Posteriormente la cercanía teórica y fraterna se desarrolló también en la Asociación de Filosofía y Liberación.